

Andreia Magalhães (1976) é licenciada em História da Arte (Faculdade de Letras Porto, 1999) e concluiu o mestrado com a tese *A Imagem em Movimento em Museus de Arte Contemporânea: Proposta de um Modelo de Catalogação e Estratégia de Preservação* (Universidade do Porto, 2006). Bolseira de doutoramento da FCT, está a finalizar a tese sobre a generalização do filme nas práticas artísticas contemporâneas e sua a recepção e integração institucional. O estudo traça a história da produção dos filmes de artistas portugueses durante as décadas de 1960 e 1970, analisa a sua integração nas instituições artísticas enquadrando-os no contexto internacional. Em Portugal, trabalhou no Museu da Faculdade de Belas Artes, no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto. No exterior desenvolveu projetos de trabalho e pesquisa no Instituto Holandês para a Media Art / Montevideo (NiMK), em Amsterdão, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e no Museu de Arte Moderna de São Francisco.

A presença do filme e do vídeo nas práticas artísticas cresceu contínua e exponencialmente ao longo do século xx. Contudo, a sua integração em colecções de arte ocorreu, regra geral, sem uma definição de critérios adequados à especificidade destas obras.

Este estudo analisa as implicações e dificuldades que a introdução da imagem em movimento no contexto das artes visuais trouxe à gestão de colecções e propõe um modelo de catalogação a ser usado como uma matriz que reúna informação sobre o significado da obra, os direitos que o museu detém, e que administre orientações para uma correcta exposição e preservação. Este modelo propõe que a documentação seja usada como uma ferramenta que auxilia os museus na definição de estratégias e procedimentos normalizados que salvaguardem as instituições e a integridade das obras.

ISBN 978-972-27-2111-0



9 789722 721110

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

IH INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

A IMAGEM EM MOVIMENTO EM COLECÇÕES DE ARTE
Um modelo de catalogação

ANDREIA MAGALHÃES

A IMAGEM EM MOVIMENTO EM COLECÇÕES DE ARTE

Um modelo de catalogação

ANDREIA MAGALHÃES



ARTE E MUSEUS

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

www.incm.pt

www.facebook.com/INCM.Livros

editorial.apoiocliente@incm.pt

© *Andreia Magalhães e Imprensa Nacional-Casa da Moeda*

Título: A Imagem em Movimento em Coleções de Arte — Um Modelo de Catalogação

Autor: Andreia Magalhães

Composição gráfica: BookpaperDesign

Design de capa: BookpaperDesign

Impressão e acabamento: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tiragem: 500 exemplares

1.ª edição: Maio de 2013

ISBN: 978-972-27-2111-0

Depósito legal: 347 699/12

Edição n.º 1018983

ARTE E MUSEUS

Andreia Magalhães

A Imagem em Movimento
em Colecções de Arte
Um Modelo de Catalogação

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Índice

11	Prefácio
----	-----------------

15	Introdução
----	-------------------

Capítulo I

A imagem em movimento: da criação à conservação

21	1. Apontamentos históricos
21	1.1. Os anos de formação do cinema
25	1.2. Cinema e artes visuais
35	1.3. A integração da imagem em movimento em coleções de arte
37	1.3.1. As primeiras diligências de salvaguarda
41	1.3.2. Uma coleção pioneira: O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
46	2. Problemas museológicos determinados pelas especificidades das imagens em movimento
47	2.1. Características gerais dos suportes e problemas de conservação relacionados
47	2.1.1. Filmes em película
51	2.1.2. Vídeo
56	2.1.2.1. Vídeo analógico
56	2.1.2.2. Vídeo digital
58	2.1.3. Instalação
60	2.2. A falta de informação e de modelos
62	2.3. Autenticidade e <i>Copyright</i>
65	3. Projetos de investigação museológica para a imagem em movimento: estado da arte
67	3.1. Projetos de entrevistas com artistas
68	3.2. Projetos para a preservação de <i>media art</i>
70	3.3. Projetos de documentação

Capítulo II

Sistemas de documentação em museus

75	1. O museu: traços gerais de uma evolução
81	2. A documentação nos museus
83	2.1. Definição e função
91	2.2. A normalização dos modelos de documentação

97	3. A catalogação das imagens em movimento
100	3.1. A catalogação das imagens em movimento nos arquivos audiovisuais
104	3.2. A catalogação das imagens em movimento integradas em obras de arte

Capítulo III

Catalogação de obras de arte de imagem em movimento: proposta de um modelo

109	Considerações introdutórias
116	1. Zona de Identificação
116	1.1. Nome da instituição detentora
118	1.2. Número de inventário
122	1.3. Autor
124	1.4. Título
126	1.5. Data
127	1.6. Tipologia
127	1.7. Edição/número de múltiplos
128	2. Zona do Contexto
128	2.1. Historial
129	2.1.1. Historial museológico
130	2.2. Significado da obra
135	3. Zona do Conteúdo e Descrição Intelectual
136	3.1. Descrição intelectual
138	3.2. Identificação de imagens de arquivo
140	3.2.1. Descrição das imagens de arquivo
140	3.3. Título da série
141	3.3.1. Nota sobre a série
141	3.4. Outras designações
142	3.5. Créditos
142	3.6. Local de realização da obra
143	3.7. Idiomas
143	4. Zona da Descrição Física
144	4.1. Descrição geral
146	4.1.1. Dimensões
146	4.2. Formato e suporte
148	4.2.1. Geração
148	4.3. Duração
149	4.4. Cor

149	4.5. Som
150	4.6. Equipamento
150	4.7. Componentes não-filme
151	4.8. Localização
152	4.8.1. Acondicionamento
152	4.8.2. Localização do equipamento tecnológico e de exposição
153	5. Zona das condições de exposição/montagem
153	5.1. Descrição geral
156	5.2. Requisitos espaciais/arquitectónicos
159	5.3. Requisitos acústicos
160	5.4. Projeção
161	5.5. Requisitos tecnológicos/equipamento
162	5.6. Requisitos humanos
162	5.7. Requisitos ambientais
162	6. Zona de Incorporação, Uso e Restrições Legais
163	6.1. Proprietário
163	6.2. Modo de incorporação
164	6.2.1. Entidade
165	6.2.2. Data de incorporação
165	6.3. Termos gerais de uso
166	6.4. Direitos de autor
167	7. Zona da Preservação
167	7.1. Plano de conservação da obra
170	7.1.1. Condições ambientais
171	7.1.2. Manutenção da obra
171	7.2. Historial da preservação
172	7.3. Diagnóstico de conservação
173	7.4. Conclusão/balanço do estado de conservação
174	8. Zona de fontes relacionadas
174	8.1. Cópias adicionais
176	8.1.1. Formato e suporte
176	8.1.2. Localização
176	8.1.3. Data
177	8.1.4. Responsável
177	8.1.5. Produção
177	8.2. Documentação
177	8.3. Bibliografia

178	8.4. Obras relacionadas
178	9. Zona do controlo da descrição
179	9.1. Identificação do catalogador
179	9.2. Data da descrição
179	9.3. Nota do catalogador
181	Conclusão
185	Glossário
189	Recursos online
191	Siglas usadas no texto
193	Referências bibliográficas
	Anexo
201	Recomendações elementares para a preservação das obras

Prefácio

A Imagem em Movimento em Coleções de Arte — Um Modelo de Catalogação estuda e examina uma situação identificada como, no mínimo, crítica tanto pelos responsáveis nos museus e colecções de arte como pelos artistas produtores deste tipo de obras. A urgência em desenvolver ferramentas que possibilitem a salvaguarda de uma tipologia de obra de arte que aparece no início do século xx e corre o risco de desaparecer, bem como de minimizar idênticos riscos para uma produção artística contemporânea que cada vez mais utiliza a linguagem e a tecnologia da imagem em movimento, tornou-se nas últimas décadas uma evidência para todos os envolvidos quer na produção quer na sua preservação e apresentação.

Além de identificar e descrever o problema, de investigar as suas origens históricas e enunciar e detalhar as múltiplas vertentes da questão que se propõe estudar, o trabalho de Andreia Magalhães avança com uma proposta concreta, propondo uma ferramenta detalhada, exaustiva e, simultaneamente, acessível ao utilizador minimamente preparado, pela clareza com que é exposta e progressivo grau de sistematização e complexidade com que é desenvolvida.

O trabalho foi elaborado no âmbito de um mestrado em Cultura e Comunicação — vertente Documentário, do Departamento de Jornalismo e Ciências da Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que a autora frequentou dando continuidade a um curso de pós-graduação lançado, em 2001, pelo então programador da área de Cinema, Audiovisual e Multimédia da Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, Jorge Campos. Resultou, portanto, de um interesse de Andreia Magalhães pelo cinema em geral, e o documentário em particular, e não apenas pelo lado da história e da crítica mas também da produção. Ao mesmo tempo, desenvolvia a autora trabalho como colaboradora *freelancer* em campanhas de inventário e em organização de exposições em colecções museológicas na Faculdade de Belas Artes e posteriormente no Museu Nacional de Soares dos Reis, que acompanhei.

Pode dizer-se então que Andreia Magalhães chegou à questão que se propôs investigar no âmbito do seu mestrado, com as ferramentas essenciais adquiridas em primeira mão para o fazer chegar a bom porto. A natureza multidisciplinar da questão, à data objecto de uns poucos projectos pioneiros a nível mundial, recomendou que a orientação deste projecto se integrasse numa área de conhecimento mais solidificada, nomeadamente a da gestão de arquivos, encontrando na Prof.^a Doutora Fernanda Ribeiro da FLUP, uma orientação cientificamente sólida e a flexibilidade necessária de adaptação a uma área com especificidades muito próprias e ainda por explorar.

Serve a curta narrativa da génese deste trabalho para sublinhar o que vem sendo constatado ao longo dos recentes anos de investigação e trabalho profissional desenvolvido internacionalmente em unidades de investigação, arquivos de filmes e vídeos e instituições museológicas de arte moderna e contemporânea: as melhores soluções para os problemas específicos levantados pelas obras de arte com imagens em movimento encontram-se na intercepção de contribuições oriundas de várias áreas de especialidade, exigindo diálogo entre os diversos interessados e abertura a abordagens menos convencionais por parte dos diversos profissionais envolvidos.

Uma área admitidamente ainda em desenvolvimento e portanto longe de se encontrar consolidada, pressupõe permanentes actualizações. O facto de continuar a aprofundar a sua investigação nesta área, em doutoramento que tenho a satisfação de orientar, permitiu a Andreia Magalhães rever o seu trabalho, já com alguns anos, em função de um estado da arte actualizado. Constatou, no entanto, que os progressos verificados não só não invalidaram o trabalho desenvolvido anteriormente, como, pelo contrário, vieram confirmar a pertinência do modo como as questões foram equacionadas e o ajuste das metodologias propostas. Nos últimos anos, Andreia Magalhães integrou várias equipas que, em instituições de referência na área, desde o Instituto Montevideo em Amesterdão, ao Museu de Arte Moderna de São Francisco e ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, desenvolvem projectos com vista a otimizar estratégias de colecção, conservação e apresentação de obras de arte com imagens em movimento. O acesso aos recursos humanos, bibliográficos e tecnológicos dessas instituições,

têm contribuído para o aprofundamento da sua investigação que se orienta presentemente para a situação específica da produção, colecção e apresentação de filmes de artistas, em Portugal.

A Imagem em Movimento em Coleções de Arte — Um Modelo de Catalogação dirige-se a um público vasto que inclui o amador interessado tanto na produção artística com imagens em movimento como na sua história e especificidades no âmbito da produção artística contemporânea, os artistas que as produzem, os coleccionadores individuais e institucionais. Os técnico que gerem este tipo de colecções, os conservadores que têm como missão assegurar a sua integridade estética e física, os comissários de exposições que determinam o mais adequado modo de as apresentar, encontram nesta publicação, por uma lado, o elencar das questões conceptuais que este tipo de obras levanta no interior de cada campo profissional específico e, por outro, uma proposta, fundamentada em sólida e actualizada investigação, de um modelo de documentação desenhado para responder às necessidades impostas pelas características destas obras e compatível com os sistemas desenvolvidos pelas instituições de referência internacional.

Trata-se, pois, de um trabalho inédito em Portugal, de fundamental utilidade para todos quantos trabalham no âmbito da arte contemporânea onde a produção de obras com imagens e movimento utilizando os vários *mediums* disponíveis tem cada vez mais presença. O glossário compilado, o anexo com recomendações elementares pertinentes para a conservação destas obras dirigido a não-especialistas, e a exaustiva lista de recursos a consultar por quem necessitar esclarecimentos adicionais, completam esta publicação que seguramente se tornará uma ferramenta de consulta obrigatória para académicos, criativos e profissionais envolvidos com a imagem em movimento.

LÚCIA ALMEIDA MATOS
Fevereiro de 2013

Introdução

Atualmente um grande número de artistas visuais usa o vídeo e o filme como meio privilegiado de expressão criativa. O uso de tecnologia mecânica, electrónica ou digital está inequivocamente integrado na arte contemporânea. Enraizado num processo iniciado com as vanguardas artísticas do início do século xx, explodiu nos anos sessenta com a generalização do acesso a equipamento. Desde então, os artistas com diferentes objectivos têm usado o filme e o vídeo quer como meio documental — documenta/regista e materializa acontecimentos de arte efémera — quer como expressão artística, como a pintura e a escultura foram durante séculos. A partir de meados dos anos noventa do século xx a imagem em movimento tornou-se predominante nas artes visuais, facto a que não foi alheia a ampliada acessibilidade às câmaras digitais, cada vez mais portáteis e mais fáceis de usar, e com uma acrescida melhoria da qualidade e definição das imagens. Esta forte presença da imagem em movimento no contexto artístico reflete-se na própria quota que passou a ocupar na bibliografia da história, teoria e crítica de arte. É impensável escrever a história da arte contemporânea sem nela traçar a presença destas obras ao longo de vários momentos, desde o início do século xx até hoje. A contínua e cada vez maior presença do filme e do vídeo nas práticas artísticas contemporâneas reflete-se não só no número de artistas que trabalham preferencialmente com imagem em movimento, mas também, no fato de alguns cineastas começarem a ser uma presença forte e aguardada no contexto das artes visuais. Realizadores como Chantal Akerman, Atom Egoyan, Abbas Kiarostami, Jonas Mekas, entre outros, apresentam as suas obras em museus de arte e em mostras como a Documenta de Kassel ou a Bienal de Veneza. Algumas destas presenças são até marcadas por trabalhos de parceria entre realizadores e artistas como, por exemplo, o trabalho que foi desenvolvido entre Atom Egoyan e Julião Sarmento com *Close*, em 2001 para a Bienal de Veneza, ou a exposição *Fora*, do escultor Rui Chafes e do realizador Pedro Costa, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 2006. A propagação da imagem em

movimento no âmbito das artes visuais conduziu obrigatoriamente à inclusão destas obras — filmes, vídeo e instalações — nas coleções dos museus que por sua vez desempenharam papel importante no seu reconhecimento, validação, divulgação e preservação.

A integração de obras em filme e vídeo nos museus de arte, apesar de contar com uma história relativamente extensa — que remonta à década de trinta do século xx — coloca aos profissionais dos museus vários desafios porque o corpo de conhecimentos e as práticas desenvolvidos e estabelecidos pela museologia tradicional são desajustados: a natureza destas obras é tão diferente das obras de arte tradicionais que, submetê-las aos mesmos princípios de gestão e preservação pode lesá-las física e conceptualmente. A fragilidade e instabilidade dos suportes, a sua dependência em relação ao equipamento, que inevitavelmente se torna obsoleto, bem como o carácter complexo e híbrido de algumas, concorrem para a produção de uma série de novos problemas. Tome-se como exemplo uma obra artística de vídeo analógico. Uma cassette de vídeo, mesmo que mantida numa reserva protegida da poluição e com valores optimizados de temperatura e humidade relativa, pela sua constituição química nunca durará muito mais de 20 anos. Por outro lado, mesmo que suporte não se degradasse tão rapidamente, a inevitável obsolescência do equipamento tornaria a sua manutenção a longo prazo desnecessária. De nada servirá ter a cassette se já não se mantiver o respectivo equipamento de descodificação, a preservação destas obras passará sempre e inevitavelmente pela transferência para novos suportes. Se para algumas obras a migração das imagens para novos suportes não implica a perda do significado da obra, pois o suporte é um mero veículo das imagens, para outras o uso de determinado equipamento, para além de conferir um contexto histórico-social à obra, pode ser parte integrante do seu significado. Logo, para além de reclamarem um novo conjunto de conhecimentos e práticas específicas, estas obras também exigem a formulação de um código de ética adequado para evitar que os respectivos processos de preservação, ao contrário do que é seu objectivo, as corrompam.

Se um objeto aparentemente tão simples como uma cassette de vídeo comporta vários problemas ao nível da preservação, pense-se numa instalação complexa que integre filme ou vídeo e multipliquem-se as

questões. Estas obras podem integrar uma variedade de componentes de equipamento e *software*, em combinação com imagens (cujo suporte é variável), e que podem estar associadas a elementos pictóricos, escultóricos, ou industriais. Geralmente concebidas para espaços específicos apresentam, para além das vulnerabilidades dos suportes e equipamentos, constrangimentos de dependência de contexto.

Perante estas obras, as instituições necessitam estabelecer como prioridade duas grandes linhas de trabalho:

- Definir estratégias de preservação adequada aos diferentes suportes e equipamento;
- Desenvolver estratégias de documentação que incluam ferramentas e diretrizes de descrição, análise e nomenclatura.

No âmbito internacional são vários os projetos, alguns concluídos outros em curso, que identificaram como objectivo principal o desenvolvimentos de estratégias de gestão e preservação, aplicadas às especificidades das obras de arte contemporânea. De entre estes, alguns consagraram-se especificamente às obras de arte de imagem em movimento. Todo encontram no desenvolvimento de sistemas de documentação nos museus uma importante estratégia de gestão e preservação destas obras. Este estudo parte desse pressuposto, considerando que um dos primeiros passos na criação da documentação museológica específica para este tipo de obras de arte reside na formulação de uma estrutura para um modelo de catalogação adequado, que funcione como a matriz de gestão e preservação de obras de arte de imagem em movimento em museus e instituições congéneres.

O texto está estruturado em três capítulos.

O primeiro capítulo é de contextualização. Sendo o debate teórico em torno destas novas áreas, em Portugal, quase inexistente, considerou-se importante realizar um capítulo inicial que reunisse informação de contexto para o enquadramento do problema. Apontamentos históricos sobre a relação das artes visuais com as imagens em movimento e a formação de coleções que integram estas obras formam o primeiro ponto. No segundo ponto são enunciados os problemas museológicos decorrentes da integração de obras cujo suporte é o filme (película

celulóide) ou vídeo (magnético ou digital) nas coleções dos museus. O capítulo é concluído com uma análise sobre o estado da arte da investigação museológica orientada para a gestão e preservação destas obras.

O segundo capítulo constitui um enquadramento do capítulo seguinte. Trata da importância do desenvolvimento, por parte dos museus, de sistemas de documentação. Enuncia os modelos existentes para obras de arte e os modelos usados pelos arquivos audiovisuais.

No terceiro, e último capítulo, é apresentada a proposta de um modelo de catalogação especificamente orientado para as obras de arte de imagem em movimento. O modelo foi formulado a partir de normas de catalogação preexistentes para arquivos (em geral) e arquivos de filmes, normas de catalogação de objetos artísticos, e desenvolveu-se ainda a partir da análise da coleção concreta do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. O museu integra filmes, vídeos e instalações, num total de cerca de cento e trinta obras, incluindo algumas em depósito. O visionamento das obras, a consulta de bibliografia e documentação sobre os autores e respectivo corpo de trabalho, permitiram o conhecimento e compreensão da especificidade de cada tipologia de obra e conduziram à definição dos grandes campos de descrição necessários para a estruturação de um modelo de catálogo. O modelo que se propõe presentemente necessitará certamente de revisões e ajustes que decorrerão da sua aplicação a outras coleções que integrem obras com características diferentes.

Foi adicionado um glossário elementar que pretende esclarecer alguma da terminologia usada neste estudo. Este glossário corresponde a uma primeira fase de um trabalho em desenvolvimento sobre a importante questão da terminologia específica destas obras. O trabalho é ainda complementado por um anexo com recomendações simples e gerais para a sua preservação.

A lista bibliográfica é composta por publicações em papel e publicações online. Estas últimas revelaram-se especialmente úteis no âmbito da documentação e conservação de obras de arte de imagem em movimento. A escassez da bibliografia disponível pôde, portanto, ser contornada pelo fácil acesso às publicações *on-line*, aos museus e grupos de trabalho que estão a desenvolver projetos nestas áreas.

Cumpro agradecer a todos os que contribuíram para a realização deste estudo. Em primeiro lugar à Professora Fernanda Ribeiro, orientadora científica cuja generosidade, partilha de conhecimentos e rigor intelectual foram fundamentais à concretização e conclusão da análise e proposta apresentadas. Igualmente, quero expressar o meu agradecimento à Professora Lúcia Almeida Matos, cujo apoio tem sido um constante suporte de amadurecimento no meu percurso académico e profissional, o seu forte sentido prático e constantes incentivos de melhoria valorizaram significativamente este projeto. Ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves agradeço a colaboração que permitiu o acesso às obras, fundamental para o confronto com as suas particularidades concretas, principalmente a ajuda e colaboração da Marta Almeida e da Helena Abreu.

No que que concerne à publicação da tese agradeço à Professora Raquel Henriques da Silva a confiança e empenho na publicação do projeto editorial «Arte e Museus» conjuntamente com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de que faz parte a publicação deste livro. Pela autorização e disponibilização das imagens de obras agradeço aos colecionadores Ivo Martins, ao Banco Privado Português e, novamente, ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em que contei muito especialmente com a ajuda e simpatia da Sónia Oliveira, e expresso profunda gratidão aos artistas, particularmente ao Vasco Araújo, Miguel Leal, João Onofre, Fernando José Pereira, Fernando Ribeiro, Julião Sarmento e ao Rui Toscano pelos Tone Scientists.

Para além da colaboração indispensável de todos os que contribuíram directamente na realização desta investigação, estou igualmente em dívida para com todos os amigos e família que me acompanharam com paciência e generosidade, que ouviram e me incentivaram, agradeço particularmente aos meus pais e irmão. Pelas longas conversas, pela inteligência, sentido crítico e de humor que têm sido uma fonte de energia e inspiração ao longo destes últimos anos agradeço à Joana.

Conclusão

Quando falamos de imagem em movimento nas colecções dos museus de arte referimo-nos a obras cujo principal suporte é o filme ou o vídeo, mas que se reportam a um quase sem fim de possíveis tipologias, que vão desde os registos de performances em vídeo, até vídeo esculturas, complexas instalações de circuito fechado, projecções de filmes em celulóide, vídeo instalações, projecções ou multi projecções que podem ser apresentadas dentro ou fora dos museus e galerias. O que todas estas obras tão diferentes têm em comum é a:

- Dependência de equipamento tecnológico para acesso/visio-namento/preservação;
- A duração temporal é a sua principal medida (por oposição a altura e largura ou profundidade);
- Podem ser reproduzidas infinitamente através de processos mecânicos, electrónicos e digitais.

Desde o início do século xx que os artistas trabalharam com imagem em movimento. Artistas como Fernand Léger, Man Ray e Duchamp trouxeram o cinema para o território das artes visuais, mas foi principalmente a partir da década de 1960, com a difusão do vídeo e também do filme de 16 e 8 mm, que a imagem em movimento entrou decisivamente neste território atingindo o seu ponto mais alto a partir de meados da década de 1990.

Esta cronologia foi contudo um pouco mais tardia na inserção destas obras nas colecções de arte. Os museus de uma forma muito geral, foram retardando a sua integração, não tanto porque houvesse já uma clara noção da dificuldades em colecionar, expor e preservar estas obras, mas principalmente por lhes ser reconhecido apenas um carácter marginal e efémero, quando comparadas com as tradicionais disciplinas artísticas. Por outro lado, importa sublinhar o papel crucial que o uso do filme e do vídeo tiveram na redefinição das praticas artísticas contemporâneas. A imagem em movimento, tal como a *performance* e

a instalação, estiveram na base da criação de obras radicais e críticas que serviram os propósitos dos artistas no seu combate à comodificação do objecto artístico. Como refere Chrissie Iles, colecionar filme e vídeo significa integrar obras que foram indiferentes ou até concebidas por oposição aos valores veiculados pela historiografia da arte e das práticas museológicas a ela associadas²⁰⁸. Historicamente sabemos que as manifestações anti-arte foram sendo absorvidas e integradas pelos museus e pela história da arte. As manifestações radicais que surgiram a partir de 1960 também acabariam por ser integradas nas instituições. Porém, como também foi discutido, a sua integração foi amplamente desajustada. Tentaram fazer-se edições limitadas de vídeo VHS assinadas pelos artistas, nem sempre se percebeu a diferença entre ter cópias de exposição e direitos de propriedade sobre as obras, foram adquiridas obras em DVD ou outros suportes desadequados para a preservação, e muitas das vezes lesionou-se a integridade de obras através de formas erradas de exposição. Esta falta de padrões e procedimentos adequados para além de ter gerado desordem, fez com que alguns museus caíssem no risco de ilegalidades, e outras no risco da degradação das obras. E apesar da investigação e discussão científica que se tem centrado no tema, ainda hoje são poucos os museus que fazem reais esforços curatoriais e de preservação para uma correta gestão destas obras.

Estas obras acarretam consigo duas grandes questões a que raramente se deu resposta no momento de integração. Em primeiro lugar, o que é obra? E em segundo, o que está o museu a adquirir? Estas questões, que não são exclusivas das obras de imagem em movimento e também se colocam com particular ênfase na arte conceptual e na performance, abalam as bases mais fundamentais e garantidas do que tradicionalmente significa colecionar.

A dificuldade da definição da identidade da obra relaciona-se principalmente com os suportes. Adquirir o museu uma obra cujo suporte pode ser película cinematográfica ou disco duro, o suporte será sempre transitório

²⁰⁸ Chrissie Iles, Henriette Huldish, «Keeping Time: On Collecting Film and Art in the Museum». In *Collecting the New Museums and Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007, pp. 65-66.

porque a sua preservação depende da continua migração; para além de que as obras poderão ser o filme, o filme e o seu equipamento (que pode ser específico ou até alterado pelo artista), o filme e elementos escultóricos (que podem ser feitos pelo artista ou pré-fabricados), a própria exposição pode ser variável, e ter mais do que uma versão, etc. O fundamental é conhecer a intenção do artista e compreender o significado da obra.

A segunda questão relaciona-se principalmente com a propriedade e a questão dos direitos. Para responder a ambas as perguntas, a um número infindo de outras que se colocarão, é essencial como se salientou documentar a obra e criar procedimentos museológicos específicos. A criação de uma matriz que reúna informação sobre o significado da obra, os direitos que o museu detém, informações para exposição e informações para preservação, é fundamental. A documentação é a principal ferramenta que os museus têm ao seu dispor e ocupa um lugar tão importante quanto o da preservação dos materiais. Assim, considerou-se que a elaboração de uma estrutura para um modelo de catalogação de obras de arte de imagem em movimento, que integram e/ou estão dependentes de componentes tecnológicos, é um primeiro passo indispensável neste contexto. O presente estudo pretende ser mais um contributo para o elenco, em pleno crescimento, de ações que, a nível internacional, se estão a levar a cabo nesta área.

Procurou-se desenvolver uma estrutura de um modelo de catalogação para complementar as lacunas das diretrizes e normas de catalogação utilizadas presentemente em museus. Como foi sendo referido ao longo de todo o trabalho, as normas de catalogação de obras de arte foram genericamente concebidas para a descrição de obras de arte mais tradicionais. Estas normas tendem a ser *passivas*, incompletas e desajustadas perante as especificidades das obras de arte de imagem em movimento, principalmente porque não contemplam a sua dimensão tecnológica. A presente proposta foi desenvolvida à semelhança de um manual de catalogação, organizado através da definição de elementos de descrição que se consideraram ser essenciais na recuperação de informação fundamental para uma adequada gestão museológica destas obras. Optou-se, também, por usar alguns desses elementos de descrição para comentar especificidades e eventuais problemas que a integração destas obras pode apresentar aos museus.

Naturalmente que muito está ainda por fazer. É necessário sobretudo que se normalizem os procedimentos que regulem a incorporação das obras, assegurem a sua correta exposição e preservação. Perante os projetos de investigação já desenvolvidos e com resultados publicados de que aqui falamos, os museus dispõem de ferramentas que os podem orientar na construção de melhores práticas.

Dentro do âmbito da documentação salienta-se ainda a premente questão da nomenclatura. A designação das tipologias das obras, bem como da própria grande categoria, a que por razões práticas se convencionou chamar de «obras de arte de imagem em movimento», na falta de uma designação melhor, mais adequada e também desejavelmente menos *composta* foi um dos grandes obstáculos com que se deparou este estudo. A questão da terminologia é um dos pontos centrais de discussão, no circuito dos projetos de investigação que foram referidos. A definição e normalização de vocabulário aplicado às tipologias das obras, aos processos criativos, aos componentes e às estratégias desenvolvidas para os gerir e preservar são prioritárias. Tesouros, dicionários e glossários são instrumentos indispensáveis para garantir a normalização da documentação e catalogação e permitir a troca de informação. No panorama português será necessário optar, ou manter os termos em inglês, como já se faz para outras práticas artísticas — aplicámos os termos «performance», «happening», «body art», entre outros — ou por formar grupos de trabalho para, a partir dos termos em inglês e francês, se procurar fazer a ponte para o português.

A condução de investigação científica multidisciplinar orientada para o desenvolvimento de conhecimento e práticas para a preservação de obras de arte de imagem em movimento, revela-se fundamental. Considera-se que os resultados serão reforçados se essa investigação for articulada entre o meio académico e o meio profissional dos museus. A concertação de esforços resultará num enriquecimento mútuo pois, por um lado, garantir-se-á a maior aplicabilidade dos estudos académicos, enquanto por outro ganhará fundamentação teórica as ações desenvolvidas pelas equipas técnicas dos museus. Felizmente, estamos a assistir no campo da museologia e da conservação de arte contemporânea a uma mudança radical que caminha para uma colaboração e interdisciplinaridade crescente, que acompanha as próprias estratégias das práticas artísticas.

Glossário

Acondicionamento em reserva — Estratégia de preservação preventiva que se baseia no armazenamento das obras em ambientes controlados para evitar a sua deterioração.

Arte electrónica — Termo genérico para designação de obras criadas a partir de tecnologia como informática, vídeo, holografia, laser, etc. (ver também: *Media Art*).

Desmagnetização — Processo de degradação em que há perda de partículas magnéticas das fitas das cassetes, que corresponde a uma perda de «informação». É um processo de degradação comum e inevitável, mas que pode ser abrandado pelo correto acondicionamento e manuseamento das obras.

Duplicação — Processo de transferência de uma obra para um novo suporte, em que o novo exemplar resultante do processo não se consegue distinguir do anterior. É um clone perfeito da obra original. Verifica-se com as obras digitais (ver também: Reprodução).

Emulação — Estratégia de preservação. Procura recriar formatos obsoletos de *software* ou *hardware*. Imita a aparência original através de tecnologia recente. Financeiramente impossível de praticar em algumas instituições, tem como grandes contrapartidas o fato de ser menos passível de desvirtuar as obras originais e de evitar as contínuas migrações para suportes e formatos mais recentes.

Happening — O *happening* surgiu entre as décadas de 50 e 60 no panorama internacional das artes plásticas. Pode ser definido como uma prática com semelhanças com peças teatrais, mas distancia-se da arte dramática pela ênfase dada ao improviso, ao inesperado e à participação do público. O *happening* pode acontecer em qualquer lugar, num só momento ou de forma sequencial, sem ensaios e prolongando-se por vezes durante mais de um ano. A sua realização tanto pode ser determinada por objectivos políticos e sociológicos como por valores poéticos ou lúdicos. Está sobretudo associado a colectivos artísticos experimentais, sendo o Fluxus um dos mais emblemáticos.

Instalação — Termo usado, desde 1960, para designar obras que integram vários elementos, associados entre si, relacionados num espaço. É desta forma estabelecida uma ordem espacial entre a obra e o contexto arquitectónico onde ela se insere. A obra é assim concebida como em ambiente, em três dimensões, em que o espectador pode entrar. Atualmente, um número significativo de instalações fomenta a interatividade entre a obra e o espectador.

Instalação *mixed media* — Instalação que integra materiais distintos.

Instalação multimédia — Instalação que integra imagem em movimento, que pode estar combinada com escultura, música, etc.

Instalação vídeo — Instalação em que o componente preponderante é o vídeo.

Land Art — Principalmente desenvolvida nos anos 60, a *Land Art* é uma forma de criação artística caracterizada pela produção de um trabalho directo do artista com/ou sobre a natureza, intervindo nela através de um ato criador e estético que se tornava, mais tarde, objeto de um registo escrito, fotográfico ou filmado. Muitos dos trabalhos representativos da *Land Art* tornaram-se quase inacessíveis devido à sua localização em zonas pouco habitadas e tiveram uma vida efémera, tendo a sua posteridade tomado a forma de desenhos preparatórios, fotografias ou filmes.

Master tape — Fita magnética com obra original integral a partir da qual são produzidas as cópias para difusão. Deve ser conservada nas melhores condições possíveis pois constitui a matriz da obra reproduzível (ver também: *Sub master*).

Media art — Termo genérico para designar obras de arte que foram criadas a partir de meios tecnológicos. Define uma série de obras de arte contemporâneas criadas e relacionadas com o vídeo, filme, informática, Internet, telecomunicações, televisão, rádio, etc. (ver também: Arte electrónica).

Migração — Estratégia de preservação. Processo de transferência e actualização de suportes. É o método mais comumente utilizado na preservação de filme e vídeo. Obriga à constante repetição do processo e comporta o perigo da perda de identidade das obras.

Multi channel vídeo installation — Instalação que consiste na associação de vídeos e monitores cujas imagens estão inter-relacionadas.

Múltiplo — Termo utilizado, principalmente a partir da década de 1960, para designar trabalhos artísticos concebidos com a intenção de serem reproduzidos num número limitado de cópias. São muitas vezes produzidos a partir de materiais e processos industriais.

Performance — Prática artística que se concretiza numa atuação ao vivo para o público. Começou por ser utilizado no princípio dos anos 60 para identificar práticas como os *happenings* ou as intervenções dos adeptos da *body art*. As suas origens remontam porém ao princípio do século nas acções das vanguardas modernas como o futurismo, o dadaísmo e o construtivismo russo. Próxima das doutrinas da arte conceptual e com características semelhantes à representação teatral, a performance continuou a marcar a sua presença no mundo das artes plásticas até ao final do século xx.

Preservação — Conjunto de medidas e acções desenvolvidas para prevenir e evitar a modificação e deterioração das obras.

Reinterpretação — Estratégia de preservação. Uma das mais arriscadas e eticamente discutível. Aplicada em situações em que os componentes ou contextos originais já não existem e se tenta *re-criar* a obra.

Reprodução — Processo de transferência para um novo suporte que implica mudança e geralmente perda de qualidade entre o original e a cópia. Verifica-se com a transferência de suportes de filmes em película, vídeo digital e fotografia (ver também: Duplicação).

Sub master — Primeira geração da obra, produzida a partir da *master tape* (ver também: *Master tape*).

Time based media — Definição genérica para designar obras em filme, vídeo, audio, slides ou com tecnologia digital e informática, que têm a duração como principal dimensão e são dependentes de tecnologia.

Variable media — Termo genérico que designa obras que, para continuarem a existir, necessitam de ser transferidas/migradas para novos materiais, suportes e/ou equipamento.

Recursos online

I. Documentação e Procedimentos

Matters in Media Art (New Art Trust, Museum of Modern Art, New York, San Francisco Museum of Modern Art, Tate) — Modelos de documentos orientados para empréstimos, aquisição e catalogação; <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/acquisitions/default.shtm>

IMAP – Independent Media Arts Preservation — Tutorial de catalogação; http://www.imappreserve.org/cat_proj/tutorial/index.html.

DOCAM – Documentation et Conservation du patrimoine des arts médiatiques — Modelo de catalogação, lista de vocabulário controlado, documentos e diretrizes para conservação; <http://www.docam.ca/>; <http://www.docam.ca/en/tools/cataloguing-form.html>.

Electronic Arts Intermix — Para além do catálogo das obras de artistas que distribuem têm orientações para exposição, preservação, coleção e exposição de filmes, vídeo, instalação e *computer based arts*. <http://www.eai.org/resourceguide/>.

LUX UK — Também um distribuidor de vídeo. Tem sobretudo informação sobre tipologias de obras; <http://www.luxonline.org.uk/themes/index.html>.

II. Vídeo: Formatos e Preservação

Texas Comission on the Arts — Videotape identification and assessment guide — <http://www.arts.state.tx.us/video/identify.asp>.

The video preservation website — <http://videopreservation.conservation-us.org>.

Video Preservation Handbook — <http://www.ahds.ac.uk/preservation/video-preservation-handbook.pdf>.

Obsolete video formats — <http://www.dcvideo.com/obsolete-video-formats.html>.

III. Filme: Formatos e Preservação

Film Preservation Handbook, National Film & Sound Archive — <http://nfsa.gov.au/preservation/handbook/>

Independent Media Arts Preservation — <http://www.imappreserve.org/>.

Film Forever — <http://www.filmforever.org/>.

AMIA – Association of Moving Image Archivists — <http://www.amianet.org/>.

IV. Outros projetos

Variable Media Network — <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>.

Inside Installations (INCCA) — <http://www.inside-installations.org/home/index.php>.

V2 Capturing unstable media — <http://capturing.projects.v2.nl/>.

Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA) Archiving the Avant-Garde — <http://www.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde>.

Open Archiving System with Internet Sharing (OASIS) — <http://www.oasis-archive.eu/>.

Netherlands Media Art Institute (NIMK), Preservation — <http://nimk.nl/eng/preservation>.

Cultural, Artistic and Scientific knowledge for Preservation, Access and Retrieval (CASPAR) — <http://www.casparpreserves.eu/>.

Practice as Research in Performance (PARIP) — <http://www.bris.ac.uk/parip/>.

Forging the Future: New Tools for Variable Media — <http://forging-the-future.net/>.

REWIND: Artists' Video in the 70s & the 80s — <http://www.rewind.ac.uk/rewind/>.

Gateway to Archives of Media Art (GAMA) — <http://www.gama-gateway.eu/>.

Siglas

- AMIA — Association of Moving Image Archivists
- CCAAA — Coordinating Council of Audiovisual Archive Association
- CIDOC — Committee for Documentation
of the International Council of Museums
- FIAF — Fédération Internationale des Archives du Film
- FIAT — Fédération Internationale des Archives
de Télévision
- IASA — International Association of Sound
and Audiovisual Archives
- ICA — International Council on Archives
- ICN — Instituut Collectie Nederland (Instituto
Neerlandês do Património Cultural)
- ICOM — International Council of Museums
- IMAP — Independent Media Arts Preservation
- INCCA — International Network for the Conservation
of Contemporary Art
- IPM — Instituto Português de Museus
- ISAD (G) — General International Standard Archival
Description
- ISBD (NBM) — International Standard Bibliographic
Description for Non Book Material
- MARC — Machine Readable Cataloging
- MDA — Museum Documentation Association
- MoMA — Museum of Modern Art [New York]
- NFPF — National Film Preservation Foundation
- SFMOMA — San Francisco Museum of Modern Art
- UNESCO — United Nations Educational, Scientific,
and Cultural Organization

Referências bibliográficas

- ARNASON, H.H.; PRATNER, Marla F. — *A History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. 4th ed. London: Thames and Hudson, 1998. ISBN 0-500-23757-3.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul, ed. — *Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, [1995]. ISBN 0-631-16575-4.
- BELLOUR, Raymond — *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002. ISBN 2-7291-1434-3.
- BELLOUR, Raymond — *L'entre-images 2: mots, images*. Paris: P. O. L., 1999. ISBN 2-86744-672-4.
- BENJAMIN, Walter — *Paris: capitale du XIX siècle: le livre des passages*. Paris: Les Editions du Cerf, 2000. ISBN 2-204-03157-7.
- BENJAMIN, Walter — *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. ISBN 972-708-1770.
- BENNETT, Tony — *The Birth of the museum: history, theory and politics*. London; New York: Routledge, 1995. ISBN 0-415-05388-9.
- BEYLIE, Claude — *Os Filmes-chave do cinema*. Lisboa: Pergaminho, 1997. ISBN 972-711-074-6.
- BUCK, Rebecca, ed. — *The New museum registration methods*. Washington: American Association of Museums, 1998. ISBN 0-931201-31-4.
- CIDOC — *International guidelines for museum object information: the CIDOC information categories*. [S. l.]: CIDOC, 1995. ISBN 92-9012-124-6.
- CIDOC. Comité for Documentation — *Study series*. [S. l.] : CIDOC, 1996. ISBN 92-9012-033-9.
- CORZO, Miguel Angel, ed. — *Mortality or immortality?: the legacy of the 20th century art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, [cop. 1999]. ISBN 0-89236-528-5.
- CRARY, Jonathan — *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1992. ISBN 0-262-03169-8.

- DEAN, David; EDSON, Gary — *The Handbook for museums*. London; New York: Routledge, 1994. ISBN 0-415-09952-8.
- DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin, ed. — *The Variable media approach: permanence through change*. New York: Guggenheim Museum; Montreal: Fondation Daniel Langlois, 2003. ISBN 0-9684693-2-9.
- DUNCAN, Carol — *Civilizing rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995. ISBN 0-415-07012-0.
- En marge de Hollywood: la première avant-garde cinématographique américaine*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003. ISBN 2-84426-153-1.
- FERGUSON, Russel, ed. — *Art and film since 1945: Hall of Mirrors*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Monacelli Press, 1996. ISBN 1-885-254-21-0.
- FOUCAULT, Michel — Of other spaces. *Diacritics*. (Spring 1986), pp. 22-27.
- LE GRICE, Malcolm — *Abstrat film and beyond*. New York: Studio Vista, 1977.
- HANHARDT, John G. — «From Screen to Gallery: Cinema, Video and Installation Practices», *American Art*, no. 2 (Summer 2008).
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca — *Manual de Museologia*. Madrid: Editorial Síntesis, [1994]. ISBN 84-7738-224-7.
- ILES, Chrissie; HULDISCH, Henriette — «Keeping Time: On Collecting Film and Video Art in the Museum». In *Collecting the New*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2005.
- HUMMELEN, I. J.; SILLÉ, D., ed. — *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Stichting Behoud Moderne Kunst; Instituut Collectie Nederland, 1999. ISBN 90-72905-45-8.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS — *Normas de inventário: escultura (artes plásticas e artes decorativas)*. Lisboa: IPM, 2004. ISBN 972-776-727-9.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS — *Normas de inventário: normas gerais (artes plásticas e artes decorativas)*. Lisboa: IPM, 2000. ISBN 972-776-038-4.

- KANTOR, Sybil Gordon — *Alfred H. Barr Jr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press, 2002. ISBN 0-262-11258-2.
- KOOLIK, Marilyn — Collecting films of the jewish diaspora. *Journal of film preservation*. 25:52 (Apr. 1996), pp. 20-24.
- MARÍN TORRES, Maria Teresa — *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, 2002. ISBN 84-9704-047-3.
- MC SHINE, Kynaston — *The Museum as muse: artists reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999. ISBN 0-87070-091-X.
- MILLET, Catherine — *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000. (Biblioteca básica de ciência e cultura; 94). ISBN 972-771-285-1.
- Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea: circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- Múltiplas dimensões: Bruce Nauman, Dan Graham, Edmund Kuppel, Eugénia Balcells, Gary Hill, Ingo Günther, Judith Barry, Judith Goddard, Paulo Feliciano, Tatsuo Miyajima*. Lisboa: Lisboa 94, D. L. 1994. ISBN 972-8176-00-7.
- The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*. New York: Harry N. Abrams, 1997. ISBN 0-8109-8187-4.
- NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION — *The Film preservation guide: the basics for archives, libraries, and museums*. San Francisco: NFPF, 2004. ISBN 0-9747099-0-5.
- Odisseia nas Imagens: Festival Internacional do Documentário e Novos Media do Porto*. Porto: Porto 2001, 2001. ISBN 972-95449-8-0.
- PAÏNI, Dominique — *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinema, 2002. ISBN 2-86642-323-2.
- PARKINSON, David — *History of film*. London: Thames and Hudson, 1995. ISBN 0-500-20277-X.
- PÈREZ ORNIA, José Ramón — *Bienal de la imagen en movimiento'90*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1990. ISBN 84-7483-685-9.
- PORTUGAL. Leis, decretos, etc. — Lei de Quadro dos Museus Portugueses. *Diário da República*. 1.^a série-A. Lisboa. 195 (19 Ago. 2004).

- PREZIOZI, Donald — *The Art of Art History: a critical anthology*. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-28-4242-0.
- RUSH, Michael — *New media in late 20th century art*. London: Thames and Hudson, 2001. ISBN 0-500-20329-6.
- SPECTRUM: the UK Museum Documentation Standard: version 3.0*. Cambridge: Museum Documentation Association, 2005. ISBN 1 900642 14 X.
- THOMPSON, John M. A., ed. — *Manual of Curatorship: a guide to museum practice*. London: Museums Association; Butterworths, 1984. ISBN 0-408-01411-3.

Publicações online

- Art and Architecture thesaurus online*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc., 2000. http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/
- BOWER, Jim; ROBERTS, Andrew, ed. — *Developments in museum and cultural heritage information standards*. S. 1.: The J. Paul Getty Trust and The International Committee for Documentation of the International Council on Museums, 2001. In <http://cidoc.icom.museum/stand1.htm>.
- Categories for the Description of Works of Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc., last update June 2005 In http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/
- CIDOC. Cidoc Documentation Standards Working Group/26 — *Statement of principles of museum documentation: Draft 0.2*, March 2005. In <http://www.smartgroups.com/vault/cidoc-members/Public/principles1.pdf>.
- Concept scenario: artist's interviews*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art; Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999 In <http://www.incca.org>.
- CRARY, Jonathan — Géricault: the panorama and sites of reality in the early nineteenth century. *Grey Room*. Vol. 9 (Fall 2002). In http://mitpress.mit.edu/journals/pdf/grey_9_5_0.pdf.

- The Decision making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art; Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. In <http://www.incca.org/>.
- EDMONDSON, Ray — *A Philosophy of audiovisual archiving*. Paris: UNESCO, 1998. In <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477e.pdf>.
- Guide to Good Practice Artists Interviews*. Amsterdam: INCCA, 2002. In <http://www.incca.org/>.
- HARRISON, Harriet W., compil. e ed. — *The FLAF cataloguing rules for film archives*. Munich [etc.]: Saur, 1991. ISBN 3-598-22590-3. In <http://www.fiafnet.org/uk/publications/catrules.cfm>.
- HARRISON, Helen P., ed. — *Audiovisual archives: a practical reader*. Paris: UNESCO, 1997. In <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001096/109612eo.pdf>.
- HENSON, Bruce — Iris Barry: american film archive pioneer. *The Katherine Sharp Review*. 4 (Winter 1997) ISSN 1083-5261. In <http://alexia.lis.uiuc.edu/review.old/winter1997/henson.html>.
- ICOM — *Código de deontología del ICOM para los museos*. [Seul]: ICOM, 2004. In <http://icom.museum/codigo.html>.
- INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES — *ISAD (G): general international standard archival description*. Sweden : ICA, 1999. ISBN 0-9696035-5-X. In http://www.ica.org/biblio/isad_g_2e.pdf.
- INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES — *ISAD(G): norma geral internacional de descrição arquivística*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. In <http://www.ica.org/biblio/ISAAR2-PT.pdf>.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS — *ISBD (ER): International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources*. Washington: IFLA, 1997. In <http://www.ifla.org/VII/s13/pubs/isbd.htm>.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS — *ISBD (NBM): International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*. London: British Library Bibliographic Services, 1987. In http://www.ifla.org/VII/s13/pubs/ISBDNBM_sept28_04.pdf.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. Audiovisual and Multimedia Section — *Guidelines for Audiovisual and Multimedia Materials in Libraries and Other Institutions*. Berlim: IFLA, 2004. In <http://www.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04.pdf>.

JOURNÉES D'ÉTUDES EUROPÉENNES SUR LES ARCHIVES DE CINEMA, 2^{èmes}, BnF (Paris), 8-10 octobre 2003 — *Sauvegarder, enrichir et exploiter: nouveaux équilibres et filières de formation*. Paris: Bibliothèque du Film, 2003. In <http://195.115.141.14/expert/journees/2003/sommaire2003/accueil.html>.

JOURNÉES D'ÉTUDES EUROPÉENNES SUR LES ARCHIVES DE CINEMA ET D'AUDIOVISUEL, 3^{èmes}, BnF (Paris), 30 novembre-2 décembre 2004 — *Archives de cinema et révolution numérique*. Paris: Bibliothèque du Film, 2004. In <http://195.115.141.14/expert/journees/2004/sommaire2004/sommaire04.html>.

JOURNÉES D'ÉTUDES EUROPÉENNES SUR LES ARCHIVES DE CINEMA ET D'AUDIOVISUEL, 4^{èmes}, BnF et BIFI (Paris), 29 novembre-1 décembre 2005 — *Droit des œuvres et métiers du patrimoine cinématographique et audiovisuel en Europe*. Paris: Bibliothèque du Film, 2005. In <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/index.html>.

Media Matters — Collaboration towards the care of time-based media works of art:

Loans. S. l.: New Art Trust, MoMA, SFMOMA, Tate, 2004. In <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/resources.htm>.

NATIONAL PARK SERVICE — *Museum handbook*. Washington D. C.: U. S. Department of Interior, 1990. In <http://cr.gov/museum/publications/handbook.html>.

Pilot Project Preservation Video Art. Amsterdam. Netherlands Media art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 1999. In <http://www.incca.org/>.

Registration Models Modern Art: Model for data registration; Model for condition registration. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, 1997. In <http://www.incca.org/>.

- VERMAAT, Simone — *Installation art and fatal conservation: case study*. S. l: s. n., 2005. In <http://www.montevideo.nl/nl/nieuws/detail.php?id=134&archief=ja&showjaar=2005&beginjaar=2006>.
- WHEELER, J. — *Video preservation handbook*. Hollywood: Association of Moving Image Archivists, 2002. In <http://www.amianet.org/publication/resources/guidelines/WheelerVideo.pdf>.

Anexo

O seguinte anexo tem como objectivo fornecer indicações muito gerais para o acondicionamento e manuseamento das obras de arte de imagem em movimento. A partir dos recursos on-line reuniu-se informação básica que se considera poder ser útil a não especialistas.

Recomendações elementares para a preservação das obras

O acondicionamento das obras em reservas com condições adequadas, aliado a um manuseamento correcto, torna o processo de degradação química mais lento. Contudo, como já foi referido ao longo do texto, e principalmente para as obras em vídeo, analógico ou digital, a rápida evolução da tecnologia e a pluralização dos formatos tornam as obras artísticas de imagem em movimento altamente frágeis. Tão frágeis que a conservação química destas obras é apenas uma parte do plano de protecção integral das obras. No processo de preservação é fundamental não deixar que as obras entrem em processos avançados de degradação. Existem acções básicas que podem ser facialmente desempenhadas por não especialistas na avaliação do estado de conservação das obras:

- Se as bobines, cassetes ou caixas que contêm os filmes estão danificadas, provavelmente os filmes ou vídeos também estão prejudicados. Flocos pretos e castanhos, largados pelos contentores das obras, revelam que estas se encontram já em processo de degradação;
- Manchas revelam humidade. A humidade origina não só a que a fita cole, mas revela a existência, ou forte probabilidade de existência, de fungos.
- Através do odor libertado percebe-se se os filmes ou vídeos estão em processo de degradação. Cheiros fortes podem

significar contaminação com fungos ou avançada degradação química;

- Através da análise simples das superfícies e margens das fitas (vídeo ou filme) podem detectar-se facilmente sinais de degradação. Pó branco ou resíduos cristalinos nas margens das fitas e películas são prova de deterioração. Resíduos pegajosos nas superfícies das fitas magnéticas significam perda dos aglutinantes das partículas magnéticas. Descoloração pode indicar perda de pigmento magnético do suporte. Fitas onduladas, riscadas e quebradas denunciam obras em mau estado.

A verificação do estado das obras é fundamental para que se estabeleçam prioridades de restauro.

1. Filmes em película: acondicionamento, reservas e manuseamento

Os filmes devem ser acondicionados em ambientes limpos, em recipientes de material inerte.

Diferentes suportes requerem diferentes condições ambientais:

Nitrato

Como já referido no texto, o nitrato de celulose foi o primeiro suporte para a fotografia em movimento. Os filmes em nitrato requerem condições ambientais muito diferentes dos restantes suportes. Quando em bom estado de conservação os filmes devem ser mantidos a temperaturas máximas de 2º C e com uma humidade relativa que deverá oscilar entre 20% a 30%. Quando estão em mau estado de conservação devem ser mantidos congelados. Regra geral, o congelamento de película em estado avançado de deterioração é um procedimento usual. Contudo, partindo deste postulado, algumas pessoas tendem a pensar que podem salvar os seus filmes ao guardarem-nos em frigoríficos. Esta acção é extremamente perigosa porque expõe os filmes a valores muito altos de humidade.

Acetato

Estima-se que os filmes em acetato, quando armazenados em condições ambientais ideais, possam ter uma esperança de vida de cerca de 300 anos. São sobretudo lesados pelo «síndrome do vinagre», ou seja, a degradação química do acetato que provoca distorções, encolhimento e quebra da película. O nome advém do acentuado odor a vinagre que se faz sentir quando os filmes se encontram afectados. A degradação provocada é muitas vezes irreversível. O síndrome deve ser detectado antes de o odor se fazer sentir. A detecção é possível através do uso de tiras de papel próprias (*A-D strips*). Se estas tiras azuis, quando em contacto com a película, mudarem de cor, revelam que a película entrou já em processo de deterioração. Uma escala de cores fornecida com as tiras informa sobre o grau de degradação em que as obras se encontram. Os filmes em acetato devem ser mantidos a baixas temperaturas. Os valores desejáveis de temperatura variam em função dos valores da humidade relativa (HR). Aconselham-se os seguintes: para os filmes com cor -10° C de temperatura máxima para 50% de HR, -3° C de temperatura máxima para 40% de HR, 2° C de temperatura máxima para 30% de HR.; para os filmes a preto e branco — temperatura máxima de 2° C para valores de 50% de HR, 5° C para 40% de HR e 7° C para 30% de HR. Frequentes flutuações de temperatura podem ser mais prejudiciais do que um ambiente mais quente do que o desejável, mas constante.

Os filmes em nitrato e acetato que se encontram em avançado estado de deterioração devem ser mantidos afastados dos outros filmes porque podem libertar gases ácidos e vapores de oxidação que prejudicam outras obras guardadas na mesma área.

Poliéster

Os filmes em poliéster apareceram nos meados dos anos cinquenta do século xx. Apresentam maior estabilidade química do que os suportes anteriores. O filme em poliéster distingue-se facilmente do filme em acetato, apontado em direcção à luz é opaco enquanto o acetato é transparente. Se armazenado em condições ambientais ideais pode ter

uma durabilidade tão prolongada quanto a do acetato. Os valores de temperatura e humidade relativa para os filmes a cores são -10°C de temperatura máxima para 50% de HR, -3°C de temperatura máxima para 40% de HR, 2°C de temperatura máxima para 30% de HR; para os filmes a preto e branco a temperatura máxima não deve ultrapassar os 21°C nem um máximo de 50% HR.

Os filmes devem ser manuseados com luvas — dedadas sobre a película podem afectar as imagens e a banda sonora. Luvas cirúrgicas são preferíveis às de algodão que podem deixar vestígios.

Deve verificar-se sempre se o filme tem instruções especiais de projecção. Antes de cada projecção devem-se verificar as juntas; se estiverem frágeis, devem ser substituídas. O projector deve ser verificado e limpo para evitar ranhuras sobre a película.

Os filmes a preto e branco são mais estáveis do que os filmes a cores. As partículas de prata deterioram-se quando expostas a valores de humidade elevados, enquanto as películas em cor podem despigmentar com relativa facilidade.

Os filmes com banda sonora síncrona podem ter som óptico ou magnético. O som óptico é registado numa banda na película, impresso fotograficamente; é accionado, tal como as imagens, por feixes de luz. O som magnético é registado sobre uma banda magnética que é aplicada na banda, originalmente utilizada para o som óptico, da película. Cada um tem as suas fragilidades: o som óptico, cuja intensidade depende da luz, perde definição com a produção de cópias; as bandas sonoras magnéticas, se guardadas com a película, podem estimular a degradação do suporte; se forem mantidas juntamente com o filme, devem ser afastadas de fontes e elementos magnéticos.

As bandas sonoras, ao contrário das imagens, são contínuas. Se se cortar parte da película, mesmo que a imagem possa ficar intacta, o som fica com um corte.

2. Vídeo: acondicionamento, reservas e manuseamento

Analógico

Os planos de preservação de obras magnéticas a longo prazo envolverão sempre a realização de cópias. As novas cópias podem ser feitas em suportes analógicos ou digitais. Existe uma acesa discussão em torno dos prós e contras da digitalização de obras analógicas. No caso (invulgar) de uma instituição não ter grandes constrangimentos financeiros, a situação ideal passa por manter formato analógico e digital. Os formatos digitais são actualmente dominantes, mas são tão recentes que não existem ainda formatos *standard*, o que dificulta a tomada de decisão sobre quais os formatos a adoptar¹. Contudo, sendo a opção tomada pelo digital, a escolha deve incidir em formatos não comprimidos, mas que são mesmo assim muito dispendiosos. Sendo a opção tomada pelo formato analógico, a escolha deve incidir em formatos que se estimem continuar a ser de uso comum pela indústria.

A transferência de suporte e/ou formato (duplicação) deve ser efectuada quando os museus conservam:

- Exemplos únicos;
- Exemplos com mais de 15 anos;
- Exemplos em formatos que estão em vias de se tornarem obsoletos, ou já se tornaram obsoletos²;

¹ No que diz respeito à produção de novas cópias com o objectivo de preservação, ou seja, a produção de uma cópia de arquivo, as decisões têm de ser justificadas, responsáveis e informadas. Em relação à necessária produção de cópias para efeitos de exibição ou educação, a escolha de formatos digitais regulares não deve colocar grandes questões.

² Está disponível um guia para identificação de formatos extintos, ou em vias de se tornarem obsoletos, e formatos correntes em: <http://www.video-id.com>. Uma pequena lista de formatos de filme, vídeo e áudio pode ser consultada em: EDMONDSON, Ray, *op. cit.*, pp. 53-54.

-
- Exemplos que apresentam sinais físicos e químicos de deterioração³.

Existem entidades especializadas na digitalização de obras e documentos. Antes de se proceder à cópia de uma obra, os museus devem ter em consideração de que têm esse direito, ou se existem restrições de *copyright*. Por outro lado, devem ter em atenção se existem outras cópias em outras instituições, e em que número.

Os processos de transferência de suporte são complexos e delicados, devendo-se ter sempre em conta que a transferência das imagens de formatos analógicos para novos suportes, analógicos ou digitais, implica sempre o risco da perda de dados ditada pela compressão. Por outro lado, sobretudo no que diz respeito à transferência para formatos digitais, a possibilidade de «melhorar» as imagens pode incorrer no risco de adulteração das obras. Por isto, todos os parâmetros seguidos na transferência das imagens para novos suportes devem ser justificados, e bem documentados, incluindo, a informação sobre *metadata* que compreenda toda a informação técnica necessária relativa a compressão, *pixels*, formatos, etc.

O armazenamento adequado das obras pode prolongar a sua vida. As obras magnéticas devem ser mantidas longe de campos magnéticos e eléctricos; por exemplo, não devem estar próximas de motores, transformadores, colunas de som, entre outros, que as podem desmagnetizar.

As cassetes devem ser mantidas em estantes, na vertical e não deitadas — a posição vertical ajuda a que a fita se mantenha lisa. As estantes devem ser metálicas, desaconselhando-se estantes de madeira; contudo, deve existir certeza de que o metal não tem magnetização.

As cassetes devem ser guardadas em caixas de plástico rígidas, que as possam proteger de acidentes. O material preferencial é o poliprop-

³ A VIDIPAX, uma empresa de restauro de meios magnéticos, disponibiliza através do seu *website* (<http://www.vidipax.com>), informações sobre o restauro e transmigração de suportes. Fornecem um guia para identificar sinais de deterioração e dão orientações para um tratamento adequado das obras.

pileno⁴. Não devem nunca ser guardadas em caixas de cartão, que são particularmente vulneráveis à água e ao fogo. Por esta razão também não devem ser guardados papéis dentro das caixas. As caixas e as cassetes devem estar identificadas.

Antes de serem armazenadas devem ser completamente rebobinadas até ao início da fita, para que toda a fita fique numa só bobina. Deixar as fitas a meio deixa-as mais vulneráveis à possibilidade de hidrólise.

Para além de deverem estar protegidas do pó, poluição e outros agressores, devem estar em condições ambientais de temperatura e humidade controladas. A temperatura deve oscilar entre os 15-20° C e os valores de humidade relativa compreendidos entre 25-35%. Valores de humidade acima dos 70 % são fatais para estas obras. Para além de as tornarem mais vulneráveis a factores de degradação biológica e química, a absorção de humidade faz com que a fita se expanda e, desta forma, se deforme. Contudo, os valores de humidade muito baixos também devem ser evitados, pois provocam a contracção da fita, e consequente deformação. Portanto, os valores de temperatura e humidade relativa do ar das áreas de reserva devem ser frequentemente controlados.

Quando retiradas das reservas, as cassetes devem ser deixadas durante algum tempo à temperatura ambiente antes serem reproduzidas.

Digital

As obras digitais compreendem um vasto número de suportes e formatos. Vão desde as disquetes e discos duros às várias tipologias de tecnologia óptica como CD e DVD⁵ e têm passado, desde que apareceram, por uma vertiginosa sucessão de tecnologias. Os museus de arte contemporânea integram nas suas colecções CD e DVD, sendo alguns

⁴ O polipropileno tem baixa densidade, óptima dureza superficial, boa resistência química (à maioria dos ácidos, bases, sais, detergentes e óleos) e térmica (resiste a temperaturas até 100°C). Possui peso específico baixo, é isolante químico e térmico, atóxico e resistente à abrasão.

⁵ CD (*Compact Disc*) ou DVD (*Digital Versatile*) são suportes ópticos para armazenamento de dados e compreendem várias tipologias.

fruto de migrações de filme ou vídeo, mas, tendencialmente, o número de obras que nasce digital tende a aumentar. O maior problema de preservação que estas obras apresentam será provavelmente a rápida obsolescência do *hardware* e do *software* necessários à leitura dos dados. Embora sejam suportes frágeis, quando apropriadamente armazenados e manuseados, podem ter uma durabilidade considerável. Mas a sua manutenção sem o respectivo equipamento, neste caso *hardware* e *software* de leitura, de nada valerá. Tal como com nas obras magnéticas, a preservação a longo prazo obriga à realização de cópias. O arquivo das obras em ambientes controlados e o estabelecimento de um plano da realização de cópias de preservação (assumindo que a instituição possui essa permissão em termos legais) reduzem significativamente a possibilidade de perda das obras. O processo de realização de cópias, sobretudo quando feito para diferentes formatos e/ou suportes, deve ser bem planificado, de forma a assegurar que se salvaguarda a integridade e autenticidade da obra.

No que concerne ao bom armazenamento destas obras, para além de deverem ser guardadas em lugares protegidos de pó, poluição e luz forte, devem ser mantidas em caixas de plástico inerte do mesmo tipo, próprias para armazenar filmes e vídeos. A sua manutenção em plástico vulgar pode originar que os discos se colem ao plástico. Estima-se que quando armazenados a temperaturas máximas de 10° C e 25 % de HR os CDs e DVDs podem alcançar valores médios de 75 anos. Contudo, sabe-se que quer o *hardware* quer o *software* necessários deixarão de ser comercialmente produzidos em muito menos anos, tornando, actualmente, a conservação dos suportes a tão longo prazo supérflua.

Os principais métodos de preservação das obras em vídeo analógico e digital são⁶:

- Manutenção do *software* e *hardware* originais. Será sempre uma estratégia a curto ou a médio prazo. A uma certa altura

⁶ O DPC (Digital Preservation Coalition) handbook *Preservation management of digital materials* explica os diferentes métodos de preservação das obras digitais e descreve os aspectos positivos e negativos de cada um. Disponível em <http://www.dpconline.org>.

já não se poderá encontrar apoio técnico especializado e os programas e componentes (equipamento) deixam de ser fabricados;

- Migração, ou seja, a transferência de dados para novos suportes e/ou formatos. É o método mais correntemente usado. Obriga à constante repetição do processo e comporta o perigo da perda de identidade das obras;
- Emulação. Procura recriar formatos obsoletos de *software* ou *hardware*. Imita a aparência original através de meios e técnicas diferentes. Financeiramente impossível de praticar em algumas instituições, tem como grandes contrapartidas o facto de ser menos passível de desvirtuar as obras originais e de evitar as contínuas migrações para suportes e formatos mais recentes⁷.

Instalação

No que diz respeito às instalações, não existem directrizes específicas para o seu acondicionamento em reserva, dada a vastidão de tipos de materiais que podem incorporar. Para os componentes em filme ou vídeo aplicam-se as respectivas medidas de preservação. As decisões sobre as melhores condições a nível de reservas e manuseamento para este tipo de obras serão sempre interpretativas e particulares para cada obra.

⁷ Em 2004 o museu Guggenheim de Nova Iorque organizou uma exposição e um simpósio em torno das práticas da emulação. A exposição *Seeing Double: Emulation in theory and practice* e o simpósio *Echoes of Art: Emulation as a preservation strategy* discutiram e testaram as potencialidades da emulação na preservação de obras de arte com tecnologia. A exposição era composta de obras de arte *media* ameaçadas pela obsolescência, ao lado das quais estavam expostas as versões recriadas.

Recursos Online (seleccionados)

CoOL Conservation Online — Projecto de conservação da Universidade de Stanford. O *website* fornece informações sobre preservação e conservação para todos os suportes mencionados: filme, vídeo e digital. <http://palimpsest.stanford.edu/>.

Danish Video Art Data Bank — Orientado para a preservação de arte vídeo. Fornece informações sobre preservação, questões éticas e planos de prevenção. Apresenta casos de estudo. <http://www.mediart-preservation.dk>.

DPC Preservation Management of Digital Materials — A DPC (Digital Preservation Coalition) é uma organização britânica direcionada para a preservação digital. O seu *website* disponibiliza uma edição *on-line* do seu manual de preservação e gestão de materiais digitais. <http://www.dpconline.org>.

EMG Electronic Media Speciliaty Group — Grupo do American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Tem como missão a preservação de arte electrónica. Disponibiliza no seu *website* informação resultante das reuniões. <http://aic.stanford.edu/conspec/emg>.

Experimental Television Center — Através do projecto Video History Project, dedicado à documentação e preservação da arte vídeo. Acesso a *Video Preservation — The basics* — introdução aos passos básicos da catalogação, arquivo e preservação. Um glossário e lista de *links* para outras organizações e *websites*. <http://www.experimentaltv-center.org>.

Film Preservation Handbook — Directrizes para o arquivo e preservação de filmes em película. <http://www.screensound.gov.au/screensound/screenso.nsf>.

IMAP – Independent Media Arts Preservation — A IMAP é uma organização não lucrativa de Nova Iorque. Resulta de um consórcio entre organizações artísticas, entre as quais a Electronic Arts Intermix. Através do seu *website* fornece informações sobre catalogação, preservação e gestão de obras de arte *media*. <http://www.immappreserve.org>.

IPI – Image Permanence Institute — Laboratório universitário de Rochester, que se dedica à investigação científica na preservação de informação visual e outra informação gravada. www.imagepermanenceinstitute.org.

Keep Moving Images – Preservation information for artists working with the moving image — *Website* suportado por LUX (<http://www.lux.org.uk>), uma organização não lucrativa de apoio e promoção dos artistas que usam imagem em movimento. Disponibiliza artigos e enumera estratégias sobre a preservação de obras de imagem em movimento, sejam em película, vídeo ou integradas em instalações. <http://kmi.lux.org.uk>.

Magnetic Tape Storage and Handling — Guia para bibliotecas e arquivos com informação exaustiva para a preservação das obras magnéticas. Resultado de um projecto da Comissão para a Preservação e Acesso do National Media Laboratory (Washington, EUA). Datado de 1995. <http://www.clir.org/pubs/reports/pub54/>.

Rhizome — A Rhizome é uma plataforma global para a arte *media*. Dedicada principalmente à *web based art*. <http://www.rhizome.org>.

Vídeo Preservation Handbook — A AMIA (Association of Moving Image Archivists) disponibiliza em formato PDF o manual de preservação de vídeo. Realizado em 2002. <http://www.amianet.org/publication/resources/guidelines/WheelerVideo.pdf>.

Video Format Identification Guide — Guia elaborado por conservadores do Smithsonian Institution Archives e do Boston Art Conservation com a colaboração do VidiPax Museum for AV Technology. Informação sobre os diversos formatos de vídeo. Com imagens. <http://www.video-id.com>.

VidiPax — Empresa de restauro de obras magnéticas. Através do seu *website* podemos aceder a um guia bastante útil sobre formatos vídeo. <http://www.vidipax.com>.

WIRED — How to preserve Digital Art — Artigo informativo que oferece uma visão generalizada sobre a problemática da preservação digital. <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,53712,00.html>.

